

LA POLICROMÍA MONUMENTAL A DEBATE. POLÉMICA EN *EL ECO DE SANTIAGO* SOBRE UNA INTERVENCIÓN EN LA FACHADA DEL OBRADOIRO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO (1908)¹

Irene Mera Álvarez

Universidade de Santiago de Compostela

El 8 de mayo de 1908 el Cabildo compostelano, secundando una iniciativa propuesta por el canónigo Antonio López Ferreiro, tomó la determinación de pintar y dorar la urna que campea en lo alto de la fachada principal del templo². El acuerdo trascendió a la opinión pública a través de la prensa local que mostró su disconformidad con la mencionada intervención, sobresaliendo de forma notoria la serie de artículos publicados por *El Eco de Santiago*³ que derivaron en un debate periodístico entre el director del diario, Celestino Sánchez Rivera, y el promotor de las obras, López Ferreiro; el tercero en discordia fue el literato Armando Cotarelo Valledor, residente entonces en Compostela y decididamente implicado en su vida cultural, que se coló en la discusión abanderando una férrea e inquebrantable defensa del canónigo. Los mencionados artículos que se sucedieron a lo largo del mes de mayo de 1908 conforman un conjunto documental del mayor interés, reunidos aquí y publicados por primera vez de forma íntegra⁴, de modo que mientras el lector transita por las variadas opciones que el género periodístico ofrece –desde la pura noticia informativa hasta la carta de opinión– no pierde esa necesaria visión global que revela el carácter unitario y coherente que como debate artístico tiene. El acceso puntual y detallado a cada uno de los números de *El Eco* va descubriendo argumentos a favor o en contra de la acción que se pretende, pero también es ocasión para que emerjan cuestiones más graves

en relación con el patrimonio, el grado y alcance de su protección, la potestad para intervenir en él o el manejo de distintos criterios a la hora de emprender una restauración monumental. Y aun antes que todo esto, la polémica generada en torno a la policromía del Obradoiro lo que manifiesta es una preocupación por el patrimonio propia de una sociedad implicada en su salvaguarda, reflejo de una conciencia colectiva sobre el monumento que concibe a la catedral como parte de un legado que le pertenece y del que, por tanto, es también responsable.

La aplicación de color sobre elementos estrictamente arquitectónicos o como revestimiento escultórico es una práctica que se remonta a los orígenes de la arquitectura, al menos aquella arquitectura con vocación representativa, simbólica o persuasiva –pensemos en los zigurats mesopotámicos, los templos egipcios, los palacios minoicos o el arte grecorromano– y cuya continuidad histórica, sin duda con altibajos, persiste hasta nuestros días. Desde luego que el arte medieval empleó con profusión esta práctica heredada de la Antigüedad y le sirvió para recrear espacios simbólicos, para completar esquemas arquitectónicos y para hacer más veraz y sugestiva la imaginería⁵. Frente a esta continuidad con el mundo antiguo fue en el Renacimiento y sobre todo durante el Neoclasicismo⁶, cuando se registró un retroceso en el empleo del color, llegando incluso a propugnarse su abandono,

lo que no deja de resultar paradójico al tratarse precisamente de dos de los momentos que mayor gala hicieron de un retorno consciente al pasado grecolatino; sin embargo esa preferencia por la apariencia natural de los materiales respondía, entre otras cosas, a una percepción blanca y desnuda del modelo clásico, representado principalmente por una estatuaria y arquitectura romanas desprovistas del revestimiento cromático correspondiente y luciendo nada más que sus calidades pétreas⁷. De todas formas, a pesar de que la valoración de los materiales por sí mismos fue una de las claves en el retroceso de los usos policromos, lo cierto es que el peso de la tradición de policromar la piedra, para protegerla o para disfrazarla, para realzar determinados elementos o para ocultarlos, prevaleció en épocas como la barroca, sintonizando plenamente con la sensibilidad del estilo, e incluso sobrevivió al siglo XIX, cuando el Academicismo y una generalizada corriente de censura a la artificiosidad y los "excesos" anteriores incidiría aún más en las críticas hacia el arte de policromar edificios.

Pero mientras el gusto por la monocromía iba ganando terreno, lo cierto es que desde finales del XVIII se venía sospechando que los templos griegos, lejos de esa blancura inmaculada que se les suponía, estaban pintados de brillantes y muy llamativos colores, y este conocimiento se afianzó a lo largo de la siguiente centuria gracias a los datos que las expediciones y las campañas arqueológicas fueron sacando a la luz y sobre todo gracias a las aportaciones, atrevidas e impactantes entonces, de Jacques-Ignace Hittorff o Gottfried Semper, entre otros⁸. Sus demostraciones acerca del uso de la policromía por parte de los antiguos fueron un auténtico revulsivo para el mundo académico, no sólo porque atentaban contra el concepto de "clásico" que se había ido fraguando durante siglos, sino porque lo que se pretendía con dichas teorías era que sirvieran de sustento a un empleo contemporáneo del color, formando parte con ello de toda una renovación arquitectónica⁹. Un ejemplo interesante que ilustra este estado de la cuestión pro y anti policromía que se vivió en el siglo XIX es el que nos ofrece el discurso del arquitecto Francisco Jareño de Alarcón leído con ocasión de su ingreso en la Academia de Bellas Artes en 1867¹⁰ y la

contestación que al mismo brinda Amador de los Ríos¹¹: mientras Jareño en *De la Arquitectura Policrómata*, hace un recorrido por la historia del color en la arquitectura, comprendiéndola dentro de la integridad de la edificación y valorando su aplicación a las construcciones de su propia época, Amador, sin cortapisas y con ímpetu romántico, califica la decoración pictórica de "desdichada e impertinente" entre otras cosas por esa inoportunidad de ocultar la perfección y belleza de las edificaciones. Quiero decir con esto que el debate acerca de la policromía monumental seguía abierto y de actualidad y que aunque fuese admitida como un hecho histórico probado e incontestable, está claro que, al menos entre sus detractores, era una práctica deñostada al considerarla falsaria y obsoleta.

En lo que respecta a la catedral de Santiago, si bien no contamos con estudios centrados en la policromía monumental de una forma monográfica¹², las referencias a la misma, de una manera más tangencial o más directa, emergen salpicadas a lo largo de los numerosos textos que se han ocupado de su historia constructiva. No obstante, cabe indicar que a día de hoy los conocimientos que tenemos sobre el asunto muchas veces no nos permiten ir más allá de la pura especulación. En cuanto al aspecto que debía presentar en la Edad Media, la descripción del Calixtino ya menciona esta ornamentación en el interior de la basílica: "Está toda ella hecha de fortísimas piedras vivas, oscuras y muy duras como el mármol, y por dentro pintada de distintas maneras, y por fuera muy bien cubierta con tejas y plomo"¹³. En efecto sabemos que el Pórtico de la Gloria estaba lujosamente policromado porque aún hoy luce restos de pigmentos y porque así lo han revelado las campañas ocupadas en su restauración y conservación; el coro pétreo, obra también del mismo Mateo, estaba pintado en rojo, azul, negro y oro¹⁴; y presumiblemente fuesen muchos otros los elementos que debían estar así engalanados: podemos imaginar capiteles vivificados por el color, los nervios o las claves de las bóvedas realizadas en algún tono o sencillamente con sus plementos encalados de blanco, por cierto como todavía los vemos hoy, u optando por otra variedad cromática.

Sin duda que los llamados caleados o blanqueos debieron emplearse con profusión a lo largo de toda la Edad Moderna, incidiendo en el contraste que se generaba con el gris de la piedra, en su versión más sobria, o bien con un toque mucho más suntuoso cuando se combinan con relucientes dorados tal y como habría hecho Bautista Celma en la reforma que lleva a cabo en el cimborrio a comienzos del siglo XVII¹⁵. El propio Fernando de Casas cuando se propone hacer del frente occidental del templo un discurso apoteósico de exaltación apostólica lo hace integrando en la arquitectura un repertorio escultórico propagandístico en el que las notas de color, blanco para las estatuas y aquellos elementos más representativos del culto jacobeo como eran la urna o la estrella, y dorado para los objetos metálicos –atributos de santos, bolas, cruces...– resultan de lo más elocuentes¹⁶. Y en este sentido recuerda Vigo Trasancos el papel tan fundamental que jugó el color en el Barroco, dentro de ese afán integrador que caracteriza su sensibilidad estética¹⁷. Por cierto que López Ferreiro conocía muy bien este dato sobre la decoración policroma que Casas concibió para el Obradoiro y así lo demuestra en el décimo volumen de su Historia de la Iglesia de Santiago¹⁸, que vio la luz precisamente en este año de 1908 en el que se tomó la tan discutida decisión de pintar la urna.

Y aún podrían citarse muchos otros ejemplos que prueban ese insistente uso del color, orientado sobre todo a simular calidades marmóreas, bien mediante el revestimiento blanco refulgente empleado en capiteles, sepulcros, arcos, etc., o bien fingiendo jaspeados, como sucedía a los pies del templo en la conocida como Nave de la Soledad o en la fachada de la Puerta Santa que se abre hacia la plaza de la Quintana. Las magníficas fotografías realizadas en la segunda mitad del siglo XIX –Cisneros, Thompson, Almejún– dan fiel testimonio de todo esto que estamos indicando y de muchos otros detalles realizados mediante el color como la famosa concha esquinada de la fachada de Platerías, las portadas renacentes que dan paso al claustro y a la sacristía o el relieve de la batalla de Clavijo. De hecho nos consta documentalmente que en lo que concierne al siglo XIX se acometieron

continuos repintes, blanqueos y ornamentaciones a base de frisos jaspeados a lo largo y ancho de todo el templo, e incluso algunas dependencias contaron con composiciones coloristas más excepcionales como la Sacristía cuyas molduras y florones de la bóveda se pintaron de amarillo al óleo¹⁹, la pieza del Tesoro que en su techo conjuntaba blanco –yeso y albayalde– y azul al temple²⁰ o el cuarto de la máquina del reloj con una muy cuidada decoración pictórica obra de José Garabal (1862)²¹. En todo caso debe advertirse que conforme nos adentramos en el último cuarto del siglo se registra un cambio de gusto en relación con este tipo de embellecimientos, que en lugar de las imitaciones marmóreas y el recubrimiento de blanco o cualesquiera otras tintas, prefiere la apariencia natural y desnuda de la piedra, lo que denota sin duda una valoración del material autóctono y seguramente también responde a la creencia de que éste era el aspecto que originariamente debía presentar la iglesia²². Por eso que durante las restauraciones que se emprendieron en estas décadas finales del siglo con el objetivo presente de devolver el edificio a su antiguo esplendor se contempló la supresión de muchos de estos caleados²³ y hasta se dieron casos de nuevos repintes figurando cantería, de acuerdo por tanto con esta nueva preferencia por la apariencia granítica²⁴.

Visto lo anterior, se entiende que la polvareda levantada por la decisión capitular de pintar algunos elementos del Obradoiro está estrechamente relacionada con esta renovada estimación de la piedra como seña distintiva del monumento. De hecho *El Eco*, tras haber anunciado el inminente inicio de las obras el 11 de mayo, recoge en los artículos de los días siguientes, 12, 13 y 14, el asombro, malestar y disconformidad popular ante tales informaciones y da rienda suelta a una particular cruzada cuyo fin último es el de revocar el acuerdo tomado y suspender los trabajos. En estos primeros momentos lo que se aduce es la falta de rigor a la hora de decidir esta restauración, que ni tan siquiera contó con el consejo de una comisión que informase con la atención debida, todo lo contrario, se orquestó con demasiada ligereza “en una de esas pequeñas reuniones que entre los capitulares denominan ‘Sacristía’ y en las que siempre se

resuelve por unos cuantos asuntos de pequeña importancia”²⁵. Por otro lado el diario no deja pasar la ocasión para recordar al Cabildo que existen obras pendientes mucho más urgentes y necesarias a su juicio que ésta que ahora se pretende, como pudiera ser el traslado del coro y la consiguiente reforma de la capilla mayor “cuya ejecución daría perpetuo nombre a los que la realizasen”²⁶.

En el número del día 15 son dos los artículos que se publican al respecto. Uno de ellos, el titulado “Los ‘Santos’ del Obradoiro”, con un estilo muy literario, fabula una crónica de lo que está sucediendo pero adoptando el punto de vista de las esculturas inertes, esos ‘Santos’, que son testigos de todo y de todos, silenciosos e impávidos hasta que sufren el acecho de los temibles operarios. Junto al rechazo rotundo y burlón a los “colorines” que describe tan del gusto de devotas labradoras, irrumpe la valoración de la pátina de raíz ruskiniana que el tiempo va depositando sobre el edificio²⁷, no siendo ésta la última vez que se invoque tal concepto a lo largo del debate. En cuanto al otro artículo, aunque sin duda menos ingenioso en las formas, esgrime una de las argumentaciones que mayor peso van a tener en la disputa, y ésta es la de que el Cabildo no puede “ejecutar cuantas obras le venga en gana en la Basílica”²⁸, bien porque tiene que atenerse al protocolo que exige la Academia de San Fernando, bien porque la legislación sobre patrimonio tampoco se lo consiente. Para su demostración se presenta al lector una retahíla confusa de leyes, reales órdenes, cédulas y decretos y hasta se buscan responsabilidades más allá del ámbito eclesiástico, acusando por su impasibilidad a cargos públicos u otros implicados en la materia como es el colectivo de los arquitectos.

Continúa el ejemplar del 16 de mayo aportando datos muy interesantes. En él se da cuenta por ejemplo de la implicación del arquitecto diocesano Jesús López de Rego a través de una carta enviada al arzobispo Martín de Herrera en la que solicita la suspensión de las obras al no contar éstas con la oportuna aprobación ni de la Academia de San Fernando ni de otros cuerpos consultivos del Estado²⁹. Por otra parte al hilo de la argumentación legal que ampara tanto

la postura del periódico como la resolución de la polémica se indica que la catedral parece ser “como se asegura” monumento nacional, “aunque nosotros no hayamos encontrado la disposición en que como tal se reconozca”³⁰ lo cual es muy revelador de los nulos efectos que ese título otorgado en 1896 tuvo sobre el edificio, no siendo siquiera conocido ni por el Cabildo ni por el mismísimo Arzobispo³¹. Las dudas al respecto se despejarán pronto, el 17 de mayo, al publicar *La Voz de Galicia* la Real Orden con la mencionada declaración de la catedral como Monumento Nacional, cuyo texto reproduce también *El Eco* un día más tarde³².

Por lo demás, la identidad del promotor de la operación todavía no había saltado a la palestra, aunque es bastante probable que *El Eco* conociese o al menos sospechase que era López Ferreiro quien estaba detrás de estas restauraciones. Digo esto porque cuesta imaginar que el “informador” del periódico que con tanto detalle había filtrado el contenido del acuerdo o las condiciones en que aquél se había tomado no hubiese revelado quién o quiénes habían realizado la propuesta³³. Tampoco debemos creer que sean casuales las referencias a pasajes de las *Lecciones de Arqueología Sagrada* de López Ferreiro utilizadas para respaldar la postura contraria a la intervención que defendía el diario³⁴, y hasta los halagos al “sabio capitular” “gloria compostelana” “de fama universal”, arrojan una acusación tácita al canónigo y un llamamiento a que se arroje más luz sobre este punto³⁵. La respuesta del canónigo llega en forma de carta, fechada en Vilanova el 18 de mayo³⁶ –no sale publicada hasta tres días más tarde– y dirigida directamente a Sánchez Rivera. En ella se confiesa “único responsable de las profanaciones que se intentan” y rebate los argumentos manejados hasta ahora. Para invalidar la vía legal recurre el criterio del entonces arquitecto municipal de Santiago Álvarez Reyero quien aseguraba que la fachada del Obradoiro no ostentaba la categoría de Monumento Nacional ni por tanto requería de permiso alguno para obrar en ella³⁷. Por lo demás, la evidencia histórica de que Casas, como hemos comentado antes, había concebido su fachada con la estatuaria policromada y la convicción de que la restauración debe aspi-

rar a devolver al edificio su aspecto primigenio³⁸ conforman la sólida justificación que el canónigo alega en su favor. Tampoco olvida marcar distancias con sus opositores y les recuerda que sus ideas estéticas “empiezan a resultar un poco *surannés*”, por completo desconectadas de la tendencia historiográfica reciente que revaloriza la estatuaria policroma española de los siglos XVII y XVIII³⁹.

Sánchez Rivera se explaya en una contestación que debido a su extensión es publicada en dos partes⁴⁰. Fundamentalmente se va a centrar en la constatación de que la basílica es Monumento Nacional y que tal condición implica un trato específico que demanda un proyecto previo y precisa de aprobación por parte de las autoridades competentes. La confusa legislación en vigor sobre el patrimonio, formada todavía por un conjunto de normas inconexas y heterodoxas, no permite profundizar con concreción sobre el protocolo a seguir ni sobre las pautas a las que deben atenerse las restauraciones. De ahí que también las palabras del director de *El Eco* reflejen esas ideas difusas que por ejemplo le llevan a advertir que el Hospital Real no es Monumento Nacional, como bien indicaba Álvarez Reyero en su carta a López Ferreiro⁴¹, pero sí es sin embargo Monumento Artístico “por eso se procura conservar en su integridad”; en cualquier caso esta salvaguarda está limitada por la propia condición hospitalaria del edificio pues “no por conservar un monumento, por muy apreciable que sea, había hacerse perjuicio de la humanidad doliente”⁴². Por otro lado explica el hecho de que tampoco se hayan seguido las formalidades prescritas en la reciente construcción del Panteón o Cripta de los Arzobispos debido a su ubicación en el subsuelo catedralicio “y por lo tanto oculta a la mirada de las gentes”⁴³; e incluso peca de cierta ingenuidad cuando afirma que de haber hecho partícipe al Estado de estas obras y en caso de estar demostrada su necesidad y conveniencia “se hubiera economizado el excelentísimo Cabildo bastantes miles de duros, pues todo lo pagaría el Estado”⁴⁴. Tras la larga respuesta de Sánchez Rivera todavía se suceden dos intervenciones más de cada uno de los contendientes, ambas mucho más breves y ágiles: la primera es una nueva carta en la que López

Ferreiro insta al periodista a meditar sobre las imágenes blanqueadas del frontón central del Seminario de Confesores y el Santiago Apóstol que lo corona⁴⁵; en la segunda Sánchez Rivera responde diciendo que no encuentra objeción alguna a esa pintura ya que se trata de una edificación clasicista, tal y como expresa la superposición de órdenes griegos de su fachada⁴⁶.

“Después de haber hablado López Ferreiro, los demás solo debemos callarnos”⁴⁷. Esta sentencia refleja con bastante exactitud el espíritu de la carta que Armando Cotarelo Valledor dirige al director de *El Eco* en el último capítulo de la querrela. Decir que además de esta defensa a ultranza del historiador compostelano, por su valía profesional y su calidad humana, se posiciona también a favor de la policromía como medio de expresión arquitectónico y como una constante en el arte español. Desde luego molesto con esta intromisión, no tanto por las opiniones de índole artística sino por los juicios personales vertidos, cierra la disputa Sánchez Rivera, recordándole entre otras cosas a su interlocutor que el respeto y la admiración que siente por el anciano canónigo de ninguna manera pueden interferir en el deber de informar que tiene la prensa⁴⁸.

Con esto se pone fin al intenso cruce de intervenciones mediáticas, aunque *El Eco* seguiría informando sobre el asunto con alguna nota puntual, como el anuncio de la suspensión de las obras que reclamó la Academia de Bellas Artes de San Fernando a comienzos del mes de junio⁴⁹, y hasta con una nueva batería de artículos al mes siguiente⁵⁰ que volvían a poner de manifiesto la continuación de las obras y el caso omiso que el Cabildo había prestado a las exhortaciones precedentes. Las reacciones, quizás menos ruidosas pero sin duda más efectivas, llegaron de la mano del Gobernador Civil de la Provincia, presidente además de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de A Coruña que tras sucesivos llamamientos al Cabildo⁵¹ ordena la incoación de un expediente en el que López de Rego actúa como Juez Instructor⁵². En dicho proceso merece la pena destacar la labor de peritaje realizada en el mes de noviembre por el pintor José María Fennollera que efectivamente concluía que la estatuaria del Obradoiro mostraba signos evidentes

de haber estado pintada de blanco⁵³. Para terminar debe advertirse que aunque se había dispuesto el cese de los trabajos de policromado⁵⁴, para entonces ya se había blanqueado la urna junto con el tondo de nubes y querubines en que se enmarca, lo mismo que las dos estatuas de los discípulos del Santo, Teodoro y Atanasio, situados en sendas hornacinas flanqueando el sepulcro⁵⁵. Y así durante algún tiempo⁵⁶ estuvieron resplandeciendo las insignias apostólicas, tal y como las había concebido Casas, luciendo un aspecto insólito que tal vez por su extravagancia quiso ser inmortalizado por algún fotógrafo de la época (Fig. 1)⁵⁷. En cuanto a la resolución del expediente que se había abierto parece que la Academia de Bellas Artes ratificó la condición monumental del edificio y por ello mandó que se devolviese la fachada a su estado anterior⁵⁸. Maltratada a causa de una agresiva limpieza con sosa, años más tarde la urna fue nuevamente pintada con un acabado imitando cantería⁵⁹ que al camuflarla entre la acumulación de tallas que la acompañan atenuaba su significado dentro del programa iconográfico del frente, le restaba notoriedad y en fin la relegaba a una posición mucho más discreta y neutral.



Fig. 1. La fachada del Obradoiro con la urna y dos estatuas blanqueadas.

NOTAS

¹ La elaboración de este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación "La visión del artista. Ciudad y arquitectura en Galicia desde la Edad Media hasta la irrupción de la fotografía" (HAR2011-24968) concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (2012-2014).

² Archivo de la Catedral de Santiago (en adelante ACS), Libro de Actas Capitulares, 1902-1916, libro 82, leg. 637, Sacristía del 8 de mayo de 1908, pgo. 9.

³ También *La Voz de Galicia* se implicaría en la polémica. A ello hacen referencia los números de *El Eco de Santiago* del 14 y 18 de mayo de 1908, núm. 3.760 y 3.763 respectivamente.

⁴ La polémica la analicé en MERA ALVAREZ, I.: *La catedral de Santiago en*

la época contemporánea: (1833-1923), Santiago de Compostela, 2011, pp. 104-108, pero no incluí entonces una transcripción completa de los artículos. Una vez redactado el presente artículo he conocido la publicación de una completa y muy documentada biografía de Antonio López Ferreiro: SANTOS FERNÁNDEZ, C.: *Antonio López Ferreiro (1837-1910): Canónigo compostelano, historiador y novelista*, Santiago de Compostela, 2012, que en el capítulo XIX, pp. 573-608 aborda con detenimiento lo sucedido en 1908 a raíz de la decisión de policromar la fachada del Obradoiro e incluye la transcripción de algunos artículos y otros documentos de gran interés en relación con este asunto.

⁵ La bibliografía sobre la pintura mural en el Medievo es muy abundante. Por su especificidad respecto a la

policromía monumental destaco aquí el estudio de RIVAS LÓPEZ, J.: *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa Medieval. Aspectos históricos y tecnológicos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura - Restauración. 2008. Disponible en web: <<http://eprints.ucm.es/8732/1/T30806.pdf>> [Consulta 26 de julio de 2012].

⁶ MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J.: "El color y la pátina a la luz de las cartas de restauración", en GALLEGO ROCA, F. J. (Ed.) *Revestimiento y color en la arquitectura. Conservación y restauración*, Universidad de Granada, 1996, pp. 49-67, en su repaso por la historia del color en la arquitectura considera que en el Renacimiento persisten los usos policromos, eso sí predominando una mayor sencillez a la hora de usar

el color, con enlucidos en blanco que contrastan con el gris de la piedra, vid. p. 53. MARCONI, P.: "Revestimientos y color de la arquitectura desde el siglo XV hasta hoy. Problemas de historia de la arquitectura y de la restauración en Italia, pp. 15-34 en GALLEGRO ROCA, Op. Cit., coincide en afirmar esta persistencia de los roqueros en el Renacimiento. Sin embargo RIVAS LÓPEZ, Op. Cit., pp. 81-110, defiende un aletargamiento y progresivo abandono de la policromía sobre piedra en el Renacimiento, afirzándose el fenómeno en el Neoclasicismo.

⁷ Para RIVAS LÓPEZ, Op. Cit., pp. 81-110, los factores que influyen en este retroceso de la policromía son diversos y además de la ya mencionada percepción del arte de la Antigüedad cita concepciones estéticas en torno al ideal de belleza, la distinta consideración entre las artes y sus artifices, con la preeminencia de la escultura sobre la pintura, e incluso recoge el influjo que el cisma de la Iglesia tuvo en este sentido.

⁸ Hittorf no fue el único, ni siquiera el primero, involucrado en el descubrimiento del uso del color en la Antigüedad, pero sí que fue quien supo dar cuerpo a la teoría de la arquitectura policromada; a Semper se le atribuye el mérito de internacionalizar la polémica, vid. MIDDLETON, R.D.: "Hittorf's polychrome campaign", en MIDDLETON, R. D. (Ed.) *The Beaux-Arts and Nineteenth-century French Architecture*, Londres, 1982, 174-195. Sobre este mismo proceso de redescubrimiento en el siglo XIX véase RIVAS LÓPEZ, J.: "La ruptura de la serenidad. Apuntes sobre el reencuentro con la policromía monumental del pasado", *De Arte*, 9, 2010, pp. 157-170.

⁹ MIDDLETON, Art. Cit., pp. 175 y 188-195.

¹⁰ JAREÑO DE ALARCÓN, F.: "De la arquitectura Policrómata" en *Discursos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Imp. De Manuel Tello, Madrid, 1872, pp. 475-495. Para el análisis de su contenido vid. GARCÍA MELERO, J. E.: *Literatura española sobre artes plásticas*, Vol. 2: Bibliografía aparecida en España durante el siglo XIX, Madrid, 2002, pp. 52-53.

¹¹ AMADOR DE LOS RÍOS, J.: "En contestación al anterior" en *Discursos de la Academia de Bellas Artes de San*

Fernando, Imp. De Manuel Tello, Madrid, 1872, pp. 497-512. Hace referencia al debate entre Jareño y Amador RALLO GRUSS, C.: *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 1999, Vol. 1, p. 130. Disponible en web: <<http://eprints.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0049601.pdf>> [Consulta 26 de julio de 2012].

¹² No es ni mucho menos una particularidad del caso compostelano. MARTÍNEZ JUSTICIA, Art. Cit. p. 49 denuncia esta falta de atención por parte de la bibliografía especializada o mismo por los tratados de arquitectura.

¹³ Libro V, cap. IX, Liber Sancti Jacobi. MORALEJO LASO, A.: Liber Sancti Jacobi, "Codex Calixtinus", Santiago, 1951, p. 563. Esta mención y cita del Calixtino en referencia al tema de la policromía la he encontrado en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A.: "A Obra de arte: "Reconstrucción" e "Recreación", en *Os profesionais da Historia ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, 1996, p. 164.

¹⁴ YZQUIERDO PERRÍN, R.: *Reconstrucción del Coro Pétreo del Maestro Mateo*, 1999, p. 26.

¹⁵ TAÍN GUZMÁN, M.: "Las pinturas murales de la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago: una ascua de oro jacobea", *Goya*, nº 271-272, julio-octubre 1999, pp. 225-236 ha documentado tales blanqueos en los siglos XVII y XVIII; la intervención de Celma la analiza en p. 226.

¹⁶ Lo indica VIGO TRASANCOS, A.: *La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago (1738-1750): Arquitectura, triunfo y apoteosis*, Santiago, 1996, p. 60 y p. 93.

¹⁷ VIGO TRASANCOS, Op. Cit., p. 60.

¹⁸ Lo indica Ibidem, nota nº 106, p. 94. Reproducimos aquí la referencia a este asunto que hacía el canónigo: "Como no se ocultaba al gran maestro la importancia que tiene la pintura como elemento decorativo, sirviendo, además para subrayar las partes y objetos sobre que conviene llamar la atención, dispuso que se pintasen y dorasen en las partes convenientes todas las estatuas y el relieve que representaba la urna sepulcral del Apóstol", LÓPEZ

FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago, Vol. X, 1908, p. 232.

¹⁹ ACS, Comprobantes de cuentas 1861-1865, leg. 1014/A, Recibo nº 16, Cuenta de la pintura de Manuel García, 9 de enero de 1861.

²⁰ Ibid., Cuenta del pintor de José María Brocos y Castro, 26 de septiembre de 1844.

²¹ Ib., Recibo nº 9, Cuenta de José Garabal, 21 de octubre de 1862. Para mayor detalle sobre estas intervenciones que se han mencionado remito a MERA ÁLVAREZ, Op. Cit., pp. 100-102.

²² Son muy reveladoras de lo que acabo de indicar las palabras de VILLAMIL Y CASTRO, J.: *Descripción Histórico-Artístico-Arqueológica de la Catedral de Santiago*, Lugo, 1866, p. 60: "El magestuoso y monumental aspecto que el color propio de la sillería, de que está edificada toda la iglesia, le prestaba en otros tiempos, ha desaparecido con el encaleamiento, los frisos de colores, las tintas grises y amarillentas con que se ha pretendido imitar lo que pudiera mostrarse naturalmente y con las cintas que representan las fingidas junturas del dovetail y de las hiladas".

²³ Sobre las restauraciones en la catedral en el último cuarto del siglo XIX y primeras décadas del XX, vid. MERA ÁLVAREZ, I.: Op. Cit. p. 39 y ss. y p. 103; también Idem: "Restauración artística y revitalización del Santuario Jacobeo. La promoción del cardenal Payá y Rico (1875-1886)", *Congreso José Canalejas e a súa época*, Santiago, 2005, pp. 411-424.

²⁴ Se pintaron imitando a cantería imágenes y dos arcos de la portada de Platerías, algunas puertas, el pasadizo de la Puerta Santa, ... MERA ÁLVAREZ, I.: *La catedral...*, pp. 103, 104.

²⁵ *El Eco de Santiago*, 13 de mayo de 1908, nº 3.759.

²⁶ Ibidem. El traslado del coro era desde luego otra cuestión candente que no se resolvió hasta bien avanzado el siglo XX cuando se suprimió definitivamente del lugar que ocupaba en medio de la nave mayor; sobre los antecedentes y propuestas de traslado en el siglo XVIII vid. VIGO TRASANCOS, A.: *La catedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Madrid, 1999, pp. 115-158 y respecto a los juicios suscitados

en el XIX vid. MERA ÁLVAREZ, La catedral... Op. Cit. pp. 93-99.

²⁷ "(...) aquella pátina musgosa que es obra de los siglos", "Los 'Santos' del Obradoiro", *El Eco de Santiago*, 15 de mayo de 1908, nº 3.761.

²⁸ "El Obradoiro", *Idem*, 15 de mayo de 1908, nº 3.761.

²⁹ De esta carta se informa en Sacristía del 16 de mayo de 1908, ACS, Libro de Actas Capitulares, 1902-1916, libro 82, leg. 637, pgo. 9 y a raíz de ella se acuerda formar una comisión para tratar este asunto directamente con el Arzobispo.

³⁰ "El Obradoiro", *El Eco de Santiago*, 16 de mayo de 1908, nº 3.762.

³¹ Así se expresa en el proyecto de contestación al juez instructor del expediente sobre las obras en la fachada del Obradoiro leído en Cabildo del 9 de noviembre de 1908, ACS, Libro de Actas Capitulares, 1902-1916, libro 82, leg. 637, pgo. 18,19: "A la tercera pregunta «Qué persona o corporación ordenó las aludidas pinturas, sin haber cumplido las prescripciones legales tratándose como se trata, de un monumento nacional» se contesta «Que ni el Excmo. Cabildo –y lo que es más de notar– ni el Emmo. y Rvmo. Sr. Cardenal Arzobispo de la Diócesis, tenían noticia oficial de haber sido declarado monumento nacional esta Santa Iglesia; de ahí que los capitulares, en su inmensa mayoría, desconociesen dicha declaración (...)».

³² Es en "El Obradoiro", *El Eco de Santiago*, 18 de mayo de 1908, nº 3.763 donde se reproduce el texto de la R. O. de 1896 y se indica que había sido publicada el día anterior por *La Voz de Galicia*.

³³ Según SÁNCHEZ-CANTÓN LE-NARD, M. P.: "Apuntes para la biografía de Don Antonio López Ferreiro", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 15, 1960, nota nº 59, p. 280 la espía era la criada de un amigo íntimo de López Ferreiro. ARMESTO, V.: *Galicia Feudal*, Vigo, 1969, p. 22 dice que la confidente era la propia sirvienta del canónigo. Yo no descarto filtraciones desde dentro del propio Cabildo y el entorno catedralicio.

³⁴ Se cita esta obra en los artículos publicados el 13 y 16 de mayo, nº 3.759 y 3.762 respectivamente.

³⁵ Véase el apartado "El iniciador de las obras" que aparece en el artículo del 16 de mayo de 1908, nº 3.762.

³⁶ Ese mismo lunes 18 la *Gaceta de Galicia* abría su edición con "La policromía en los templos", artículo en el que López Ferreiro, su autor, se aproxima al tema a través de la obra del arqueólogo francés George Perrot, *Histoire de l'art dans la antiquité*, y en concreto de sus volúmenes VII (1898) y VIII (1903). Si bien publicar un artículo de tales características en medio de la polvareda mediática levantada no podía ser de ninguna manera casual, coincido con SANTOS FERNÁNDEZ, C., Op. Cit., pp. 583, 584, de quien recojo la noticia de esta publicación, en que se trata de reflexiones ajenas a la polémica del Obradoiro y seguramente redactadas con anterioridad.

³⁷ Es una afirmación sorprendente que demuestra la ineficacia de la legislación sobre patrimonio entonces y la confusión conceptual existente.

³⁸ "(...) se trata de que esa gloriosa página [de nuestra historia, en alusión a la fachada del Obradoiro] reaparezca completa y auténtica, tal cual la concibió en su mente el insigne Casas", "Lo del Obradoiro", *El Eco de Santiago*, 21 de mayo de 1908, nº 3.766. Ideas acordes con la teoría de la restauración de Viollet-Le-Duc.

³⁹ Cita al hispanista francés, George Desdèves du Désert y a su compatriota Marcel-Auguste Dieulafoy, arqueólogo e ingeniero.

⁴⁰ Se publican en *El Eco de Santiago*, 22 de mayo de 1908, nº 3.767 y 23 de mayo de 1908, nº 3.768.

⁴¹ "Lo del Obradoiro", *Idem*, 21 de mayo de 1908, nº 3.766. En efecto el Hospital Real carecía de este título. La capilla fue declarada Monumento Nacional en 1912 y la declaración no se extendió a todo el conjunto hasta 1931.

⁴² "Lo del Obradoiro", *Idem*, 22 de mayo de 1908, nº 3.767.

⁴³ "Lo del Obradoiro", *Idem*, 23 de mayo de 1908, nº 3.768. El Panteón de los Arzobispos fue construido bajo el crucero en 1903 con el fin de disponer de un espacio adecuado y digno para depositar los restos de los prelados, vid. MERA ÁLVAREZ, I.: *La catedral...*, p. 84 y 85.

⁴⁴ "Lo del Obradoiro", *El Eco de Santiago*, 22 de mayo de 1908, nº 3.767.

⁴⁵ "Otra carta del Sr. López Ferreiro", *Idem*, 25 de mayo de 1908, nº 3.769.

⁴⁶ "Última contestación", *Idem*, 26 de mayo de 1908, nº 3.770.

⁴⁷ "Lo del Obradoiro", *Idem*, 27 de mayo de 1908, nº 3.771.

⁴⁸ "Lo del Obradoiro. Contestación", *Idem*, 29 de mayo de 1908, nº 3.772.

⁴⁹ López de Rego jugó un papel fundamental cara a la implicación de la institución académica en la cuestión del Obradoiro: lo relata con detalle SANTOS FERNÁNDEZ, C., Op. Cit., pp. 586 y ss.

⁵⁰ Informa de estos artículos publicados el 21, 22, 23 y 28 de julio *Ibidem*, pp. 593-595.

⁵¹ Primero les solicitó el prescriptivo informe que debían entregar a la Real Academia de San Fernando (Comunicación leída en Sacristía del 4 de julio de 1908, pgo. 11); ejecutada la obra pidió nuevas explicaciones (Cabildo del 1 de agosto de 1908, pgo.12, 13) y por último envió una orden telegráfica ordenando la suspensión de los trabajos que el Cabildo dice no haber recibido (Cabildo de 9 de noviembre de 1908, pgo. 18 y 19), ACS, Libro de Actas Capitulares, 1902-1916, libro 82, leg. 637. El activo papel de Felipe Crespo de Lara, lo recoge SANTOS FERNÁNDEZ, C., Op. Cit., pp. 592, 593, 595 y 598,599.

⁵² Sacristía de 4 de septiembre, pgo. 15, 16 y Cabildo de 9 de noviembre de 1908, pgo. 18, 19, ACS, Libro de Actas Capitulares, 1902-1916, libro 82, leg. 637.

⁵³ SANTOS FERNÁNDEZ, C., Op. Cit., pp. 601 y 603.

⁵⁴ El 31 de julio de 1908 el Cabildo acuerda "concluir de pintar lo que está acordado en Sacristía de 8 de Mayo último con exclusión de lo demás", ACS, Libro de Actas Capitulares, 1902-1916, libro 82, leg. 637, pgo 12. En Cabildo del 9 de noviembre de 1908. *Ibidem*, pgo. 18, 19, proyecto de contestación al Juez Instructor del expediente sobre obras en la fachada del Obradoiro, insisten en que la empresa se suspendió "por iniciativa propia, vistas las torcidas interpretaciones que se daban a estas obras de restauración".

⁵⁵ Sobre la sucesión de acontecimientos véase la versión capitular en

el proyecto de contestación al Juez Instructor del expediente sobre obras en la fachada del Obradoiro que se aprueba el 9 de noviembre de 1908. Pgo. 18, 19, lb.

⁵⁶ Carezco de datos para una mayor concreción. El 22 de mayo de 1909 se acuerda retirar el andamiaje de la fachada, lb., pgo. 6 y el 3 de septiembre de ese año se encarga a Puertollano, famoso por sus ascensiones sin andamios, la limpieza de la catedral, lb, pgo.

15. Quizás fue en esta fecha cuando se procedió a la limpieza.

⁵⁷ Procede de *Tarxetas Postais: Santiago de Compostela*, Gran Enciclopedia Gallega, Santiago de Compostela, 1989, n° 98, p. 133. Me la ha mostrado y cedido amablemente para este trabajo Julio Vázquez Castro, a quien agradezco este gesto y toda su ayuda e interés en mis investigaciones.

⁵⁸ Según Sánchez Rivera una real orden consignaba este proceder así

como el concepto de la multa impuesta a los responsables, pero en lugar de haberle sido trasladada al Arzobispo y al Cabildo, nos dice el periodista que “por lo que se ve, dormiré el sueño de los justos bajo el pisapapeles del Ministro en donde está hace cerca de un año”, “El Obradoiro. Cita inoportuna”, *El Eco de Santiago*, 24 de mayo de 1910, n° 8.675.

⁵⁹ MERA ÁLVAREZ, *La catedral...*, p. 104, nota n° 78.